érudit
www.erudit.org

Article

« Marie-Christiane Mathieu : supra/infra ou de l'holographie »

Françoise Le Gris

Espace : Art actuel, n° 39, 1997, p. 40-42.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/9755ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

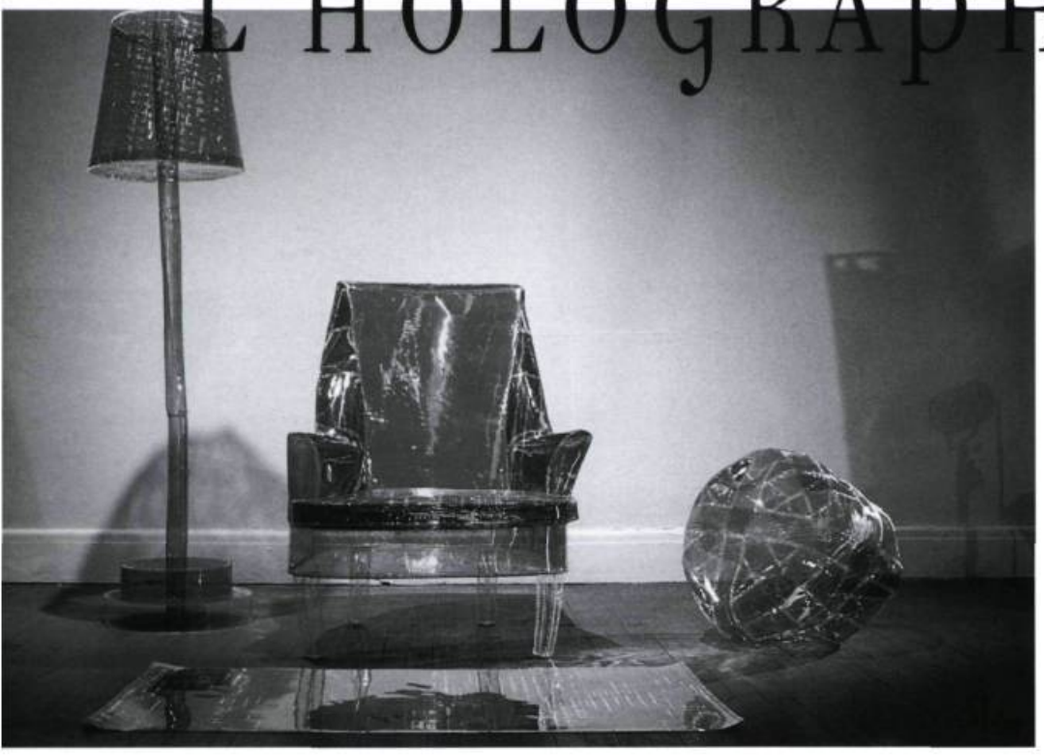
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:24

Marie-Christiane Mathieu
supra/infra ou de
L'HOLOGRAPHIE

Françoise Le Gris



Marie-Christiane Mathieu, *Salon Borges*, 1996. Pellicules holographiques cousues. Éléments grandeur nature. Exposition INFRA, septembre 1996. Photo : Yves Lacombe.

L'oeuvre de Marie-Christiane Mathieu est singulière tout autant que multiple, et ces multiplicités dont elle est faite se rencontrent en un point ou un autre, s'agencent et se combinent en diverses facettes. Travaillant en symbiose arts et sciences, Mathieu allie sa formation en scénographie théâtrale et sa fascination pour l'holographie dans une oeuvre d'une rare exigence. Si l'oeuvre se fonde, en grande part, sur la physique, elle est en marge de la métaphysique, s'agissant de lumière, marge néanmoins "infra-mince", pour paraphraser le thème de la dernière exposition de l'artiste[1]. Car, si, dans cet art, tout se révèle à partir d'une mince surface, tout y parle de profondeur. En fait, l'oeuvre de Mathieu me convainc enfin d'une affirmation de Gilles Deleuze, à laquelle je n'adhérais qu'à moitié, à savoir qu'«il n'y a d'imagination que dans la technique».

Comment aborder une telle oeuvre ? Comment faire apercevoir son dedans et son dehors, sa trame, ses composantes, ses directions, ses vecteurs, sa substance. Ce avec quoi elle compose, ce qui se joue hors d'elle et en elle, supra et infra. Partant de *Objet : mort d'objet* [2], titre pour le moins inquiétant, nous prendrons à la lettre quelques énoncés du texte de l'oeuvre, pour mieux mettre en relief des trajectoires, des chemins, des substrats, des agencements spécifiques.

> *«J'ai des idées fuyantes qui s'envolent toujours je ne sais où, qui traversent l'esprit comme un flash, qui s'estompent jusqu'à l'oubli, qui s'évanouissent sans qu'il ne soit possible de s'en rappeler. (...) Idées sans ancrage, libres et mobiles»*[3].

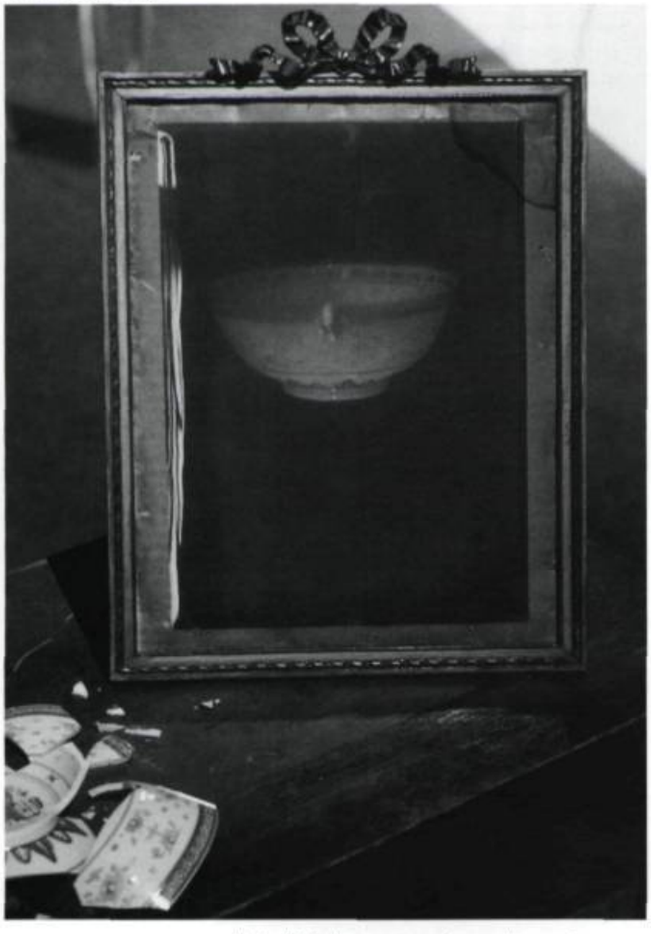
Nul doute que la mobilité, la légèreté, l'évanescence des images holographiques supportent la comparaison avec les images immatérielles de notre esprit, aussi fuyantes que celles qui disparaissent du support holographique dès qu'on sort de l'angle de vision privilégié qui en commande la saisie. Ainsi, ces images virtuelles en trois dimensions ont la qualité de se présenter en décollement du support, dans une sorte de flottement, devant ou derrière une pellicule transparente, et forcent le rapprochement avec la nature des images mentales, en mouvement, fuyantes, détachées de supports solides et concrets. La notion de réalité virtuelle ne rejoint-elle pas aussi la pure activité imageante de notre cerveau, rêve ou fantasme, et par là, n'acquiert-elle pas un pouvoir de fascination exceptionnel. Le concept de *mimésis* s'élargit ici à un point tel qu'il peut intégrer, idéellement, la mise en images de l'activité cérébrale. Il n'y a qu'un pas pour imaginer qu'on pourra bientôt photographier ou filmer les rêves et les pensées, et les reproduire tel en un miroir. Ainsi, la métaphore du tableau/miroir et de sa traversée anime *Artefacts*, hologramme inséré dans un cadre doré, posé sur une table et accompagné des restes d'un bol de céramique cassé, l'image laissant apparaître non pas ce qui est devant le (faux) miroir, mais ce qui semble flotter derrière. La nature de l'image holographique commande donc une interrogation fondamentale sur le rapport matérialité/immatérialité, car autant elle semble évanescente et irréelle, autant ses qualités tactiles, son exactitude optique, sa parfaite ressemblance lui confèrent une plus-value de vraisemblance et d'effet persuasif. Ces illusions visuelles ouvrent un nouvel espace, non fait de la limite ou du cadrage du support, mais se définissant par projection lumineuse dans un espace haptique, transparent, pénétrable "à la façon de" l'air ambiant. La saisie, si elle s'effectue à partir d'un système centré qui n'est plus celui de la perspective, opère néanmoins selon un point de vue privilégié, celui de l'aire de diffraction de la lumière à partir du rayonnement du support holographique. La lumière est donc à la fois véhicule et matériau de cet art technologique, et ainsi définit-elle les aires d'interférences dans lesquelles agit le phénomène.

Voyager dans l'espace holographique, c'est se déplacer mentalement, par la vision, dans un espace d'illusions/impressions formé d'émissions lumineuses, à la fois intangible et composé de repères, de franges spectrales. Les segments, lignes, formes, ont ainsi leurs propres mouvements internes, qui se déplacent par blocs, composés d'ondes lumineuses interférant dans des couches interstratiques ou interplaniques, découpés selon les volumes qui s'y déploient, au fur et à mesure des déplacements du spectateur ou à partir de sa position propre. En dehors de leur substrat physico-chimique, ces blocs se comprendraient selon une cartographie spinozienne des corps, le corps se définissant essentiellement selon une longitude et une latitude : «c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement ou de repos, de vitesse et de lenteur (longitude) ; l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance (latitude). Rien que des affects et des mouvements

locaux, des vitesses différentielles»[4].

«Les mots sont comme des ondes qui propagent les messages. Des mots-photons, des mots-flashs. Ils transportent ma pensée comme la lumière transporte le temps»[5].

De plus, ces images-objets auraient des propriétés proches de celles d'une écriture. Que les oeuvres de Mathieu intègrent du texte et nous revoilà au coeur des espaces de visibilité/lisibilité. S'agissant de *Mémoire* (1994), *Solaris* (1995), *Objet : mort d'objet* (1996), ou encore *Comment faire disparaître un objet/mode d'emploi* (1996), l'artiste intègre des stratifications culturelles de la mémoire et de l'écriture : celles du monument (stèle de loi), de la tabula (table mathématique, table-tableau), du manuscrit ou de la planche anatomique. L'inscription



Marie-Christiane Mathieu, *Artefacts*, 1995. Hologramme encadré, fragments de porcelaine, table et chaise de bois. Photo : Oswald Foisy.

qui s'y déploie renoue nécessairement avec la mémoire par empreinte/trace/indice et avec la photonie par captation/enregistrement/projection. Il est aisé de glisser ainsi rapidement, selon gravure, engramme et encodage vers une métaphore physique ou métaphysique de la Révélation.

Des images mentales aux images lumineuses, flottantes, aux mots-photons. Capter, projeter, en émissions et transmissions de messages ou d'ondes lumineuses, à partir de l'idée de support, on passe à la réalité du véhicule, qui transporte, relaie, fait passer les flux énergétiques. Déjà pour Pevsner et Gabo, au tournant des années vingt, l'axiomatique de la sculpture se fonde sur de nouveaux matériaux : l'espace et le temps. Cette nouvelle dimension inhérente à la sculpture moderne passe inévitablement par l'insertion du mouvement, du cinétisme, phénomène physique intégrant de façon synthétique l'espace-temps. On passe alors de l'autre côté de la matière, à partir de celle conçue comme inerte, s'animant par le geste qui la pétrit et la forme, au devenir de la matière, à sa transmutation à travers de nouveaux matériaux comme le celluloïd, translucide, et le cinétisme naturel des formes suspendues, ou agies par des mécanismes rotatifs. Tendance à la légèreté, à la mobilité, à la transition de la matière vers son devenir-autre, son ouverture étant nécessairement située dans la temporalité, dans l'énergie pure. L'énergétisme se réactualise, ici, dans cet art jeune, reprenant à son compte une fascination ancienne pour la lumière, à travers de nouvelles données scientifiques, créant de nouveaux espaces à l'imagination technicienne. Si Mathieu excelle à articuler la dynamique énergie/inertie, nul doute que son ambition de travailler les phénomènes autant d'apparition que de disparition se porte corollairement vers l'exploration du mouvement, préoccupation scientifique réelle dont s'occupent d'ailleurs plusieurs laboratoires d'holographie dans le monde. Ayant déjà réalisé un hologramme stéréoscopique, au tout début de ses recherches, *No Exit* (1982-83), intégrant des images en mouvement à partir d'un film d'animation, Mathieu envisage de pousser plus loin ses travaux sur la mise en mouvement des images holographiques.

«Les esquisses sont des équations que je tente de résoudre. Les objets que je construis sont les réponses toujours incomplètes de ces esquisses-équations. Illustrations de théories futures, le travail des signes est aussi fort que celui des mots-photons. Formulations scientifiques ou artistiques, le but est bien le même»[6].

S'il n'y a d'imagination que dans la technique, entre ces deux pôles du réel et du virtuel se situerait le lieu de l'imaginaire, qui est de n'en pas avoir, sauf dans cet aller retour de l'antimatière vers l'objet et de l'objet vers sa dématérialisation. Entropie positive ou négative, ces épiphanies vers l'apparaître et ces néantisations dans le disparaître, inscrivent les parcours et trajets mêmes qu'empruntent les oeuvres de Mathieu, implosions ou explosions commandées par des "opérations" précises. Entre imagination, mémoire et matière, les propositions artistiques de Mathieu sont autant de signes fixés par une écriture de lumière, se révélant telles des propositions temporaires, provisoires, ménageant calculs autant que symboles. Les apparences prennent l'allure d'enveloppes ou de coquilles d'objets, dont l'existence réelle n'est confirmée que par la présentation de leurs restes, tessons de céramiques fracturées, tels dans *Comment faire disparaître un objet/mode d'emploi*, ou encore dans *Artefacts*.

L'holographie contribue à faire en sorte que les images artistiques tendent à devenir de plus en plus des entités mentales, se déployant hors la matière opaque et concrète pour mieux affirmer leur statut provisoire et transitoire entre réalité et virtualité, leur état indécidable peut-être entre de purs existants ou de pures virtualités. L'obligation d'une lumière captée et transmise étant conditionnelle à l'apparition et la disparition de l'image holographique, nous nous trouvons inévitablement devant un art régi par un impératif de luminosité. Puisque de toute évidence, il n'y a image, support et espace que par la condition de la lumière, de la bonne distance et du juste angle de vue. Quand l'artiste joue, de plus, du verre gravé, ou encore du dessin sur la plaque de verre (ainsi le tabouret de *Comment faire disparaître un objet/mode d'emploi*), et de la projection de leur ombre sur le mur, les méandres des inscriptions et des émanations iconiques en viennent à se brouiller pour mieux pointer de l'oeil leur éphémérité ou plutôt les conditions qui régissent leur présence: esquisses-équations.

«... les quarks et les antiquarks auraient pris des chemins opposés créant ainsi dans l'esprit imaginatif de certaines personnes une zone inconnue où logerait un monde composé d'antimatière et dans lequel nous pourrions y retrouver un autre soi-même. Les quarks esseulés et non transformés en énergie pure et vive ont pris une apparence inerte et passive, c'est-à-dire la forme de la matière solide»[7].

Il est pour le moins intrigant que la virtualité et l'immatérialité appellent comme en un ressac la matière concrète, opaque et dense, en particulier par la présence de ces céramiques-terre présentes dans plusieurs pièces de Mathieu, telles *Artefacts*, *Objet : mort d'objet*. Dans ce cas, l'hologramme d'une pièce de mosaïque est laminé sur un grand support de verre où est inscrit le texte dont nous citons des extraits, alors que des débris de l'objet reproduit jonchent le sol. Par un juste retour des choses, la dialectique objet/image/support s'inverse dans des oeuvres comme *Sans titre* (1995), formée de trois trépieds, alternativement en bois, hologrammes cousus et papier mâché, portant images holographiques et artefacts. L'une de ces images, la spirale, a d'ailleurs été récemment transportée, d'un trépied à l'une des plaques de verre de l'oeuvre en triptyque *Comment faire disparaître un objet/mode d'emploi*. Les oeuvres ne connaîtraient ainsi qu'un achèvement provisoire, étant ouvertes à la déplaçabilité, au

Marie-Christiane Mathieu, *Objet : mort d'objet*, 1996. Hologramme sur plaque de verre, ombres portées au mur, fragments de céramique. 165,1 x 60,96 cm. Photo : Danielle Binet.

transfert de leurs parties amovibles.

Dans *Salon Borgès* (1996), hologrammes cousus en forme de mobilier : fauteuil, lampe, tapis, pouf, on assiste à un véritable renversement, la pellicule holographique servant ici à fabriquer des objets en trois dimensions, mais qui ont par ailleurs la légèreté des images, leur transparence, leur fluidité. Le souci scénographique, motivation première dans la formation de Mathieu, est ainsi remis à l'honneur, qui animait aussi l'exposition *INFRA*. Belle inversion de matières, formes, volumes et supports. L'inversion est imaginative, l'objet dans l'image et l'image dans l'objet. En effet, la pellicule holographique permettant de reproduire des images d'objets en trois dimensions, est ici utilisée comme matériau de construction d'objets dans l'espace. Ces objets ont par ailleurs une masse et des volumes transparents, que l'on transperce du regard. Ils incorporent des effets picturaux par la diffraction de filets de lumière qui traversent ces volumes transparents, et scintillent en dégoulinures de rayons multicolores. Les contrastes tangibilité/intangibilité, volumétrie/légèreté, usualité/non-fonctionnalité relèvent d'une pure inventivité qui est le propre d'une synthèse idiosyncratique prodigieuse. La scénographie propre à *INFRA* induit une toute autre relation aux objets créés autant qu'aux images déployées, induisant une théâtralité silencieuse mais tensive. Elle suppose entrée et sortie, où scène et franges d'interférences s'équivalent. Elle commande des déplacements, mouvements autour de pièces fixes mais qui n'en possèdent pas moins tout un potentiel de mobilité, par leur aspect changeant, d'entropie même, quand il s'agit de mettre en scène autant l'apparition que la disparition des objets. Objets et images de lumière, ils s'endorment dans le noir, muets, comme autant de tombées de rideaux, de disparitions secrètes dont on n'a pas gardé les traces, comme autant de tombeaux.

Il convient de mentionner une autre inversion, cette fois temporelle. Car Mathieu renverse, en effet, le rapport vitesse/lenteur, la lumière étant entendue comme vitesse absolue, et l'hologramme comme captation de la vitesse par la lumière. Ici, la couture des pellicules holographiques implique la lenteur du geste, dans la répétition manuelle des points qui s'additionnent les uns aux autres. Les préoccupations premières de Mathieu, décor de théâtre et costumes, refont tout à coup surface et l'artiste retrouve l'atavisme des gestes appris pour les transporter à l'usage d'autres matières, d'autres agencements, traitant ici la pellicule holographique comme un tissu, taillé, assemblé et cousu.

> *« Entre l'opacité et la transparence, entre la transparence et l'effacement, le chemin est le même. Le temps finit par tout effacer, un saut dans le vide. Transparence, fluidité, évanescence, Légèreté, effacement ou vacuité »*[5].

L'intangibilité de l'image, des objets, des matières, du support même, donne à cette technologie aussi bien qu'à cet art un caractère presque mystique, dimension à laquelle n'adhère cependant pas l'artiste. Véhicule de lumière où passent les ondes, l'hologramme, soumis à l'apparition et à la disparition des images, au moindre déplacement du spectateur, au moindre mouvement fugace, fait de l'éphémérité de l'instant une loi. Présence/absence presque simultanées dans ces images éthérées, elles n'auraient de permanence que celle de la lumière qui les fait être, la bonne distance, l'angle juste, la scénographie de l'apparition et de la disparition étant ainsi mesurée dans un calcul mathématique, dont la volumétrie se déploie hors de la surface la plus mince possible. Plutôt qu'un découpage linéaire en surface comme c'est le cas en photo, plutôt qu'un cadrage en coupe, des blocs d'espace/temps/lumière, d'intensités variables, se transformant au gré des mouvements du spectateur, selon le moindre écart. La réversibilité et la mobilité des espaces holographiques ouvrent nécessairement cet art aux dimensions de la temporalité, mesure de toute chose. La contradiction ou encore la contrariété des qualités propres à l'image holographique: intangibilité et tactilité, leurre et illusion, exactitude et fausseté, tout cela joue de la fascination et de la séduction de ces images-meubles qui ont le don de nous interpeller, de nous interroger, de redéfinir tous les prédicats véridictoires de la représentation, pour en faire une expérience tout autant d'intellection, i.e. scientifique, que psychologique et esthétique. ▮

NOTES :

1. INFRA, exposition des oeuvres de Marie-Christiane Mathieu, du 4 au 14 septembre 1996, au 372, rue Sainte-Catherine ouest, espace 512, Montréal. Cette exposition constituait la phase d'achèvement d'une recherche menée dans le cadre de la maîtrise en arts plastiques à l'UQAM.
2. Triptyque, hologrammes de réflexion laminés et texte sérigraphié sur plaques de verre, tessons de céramique, 1996.
3. Marie-Christiane Mathieu, extrait du texte de l'oeuvre *Objet : mort d'objet*, 1996. Cette oeuvre a remporté le Prix de la Ville de Trois-Rivières, lors de la Septième Biennale nationale de céramique, *Terre en transit*, en 1996. Les extraits qui suivent sont tirés du même texte.
4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, coll. Critique, Éd. de Minuit, Paris, 1980, p. 318.
5. Marie-Christiane Mathieu, opus cité.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*

Working art and science in symbiosis, Marie-Christiane Mathieu relates her education in theatre stage design and her fascination with holography. To journey in holographic space is to mentally displace oneself by vision into an illusionistic space / impressions formed by luminous emissions. The segments, lines and forms have their own internal movements, which shift in groups, are composed of luminous waves interfering in the interstratic or interplanic layers, and are cut up according to the volumes that are displayed, as the spectator moves. Between imagination, memory and matter, Mathieu's artistic proposals are as such, signs fixed by writing with light revealing themselves like temporary propositions, as sensitive to calculation, as they are to symbols. The contribution of the holograph is such that artistic images become more and more mental entities; as they are not displayed as opaque and concrete material, they are better able to affirm their provisionary status between reality and virtuality.

A medium of light through which waves pass, the hologram is subjected to the apparition and the disparition of images, at the slightest movement of the spectator, at the slightest fleeting gesture, making instant ephemerality a law. Presence/absence are almost simultaneous in these ethereal images, they are permanent only because the light makes them exist, the right distance, the exact angle, the scenography of the apparition and the disparition being measured by mathematical calculation, of which the volumetric is spread out from the surface as thinly as possible. The reversibility and the mobility of holographic spaces necessarily open this art to the dimensions of temporality, the measure of all things. The contradiction of the qualities that belong to the holographic image — intangibility and tactility, delusion and illusion, exactitude and falsity — all this plays with the fascination and the seduction of the images — movables that have the gift of holding our attention, of redefining all the predicate truthfulness of the representation, in order to produce an experience as much of the intellect, (scientific), as psychological and aesthetic.